

MODOS DE MIRAR: SANDER, TRILLO Y GURSKY

Esther Sánchez del Moral
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Se trata de un estudio sobre el mirar fotográfico en tres autores, August Sander, Miguel Trillo y Andreas Gursky precedido por el contexto que permite conciliar un mismo hilo conductor: la fotografía desvela la radical diferencia entre lo real, lo visible, lo visto, lo verdadero y una suerte de belleza que se muestra tan dispar como los propios autores. Este sustrato, qué sea lo real y si esto se reduce a lo visible, queda, gracias a la fotografía, desprendido del eje temporal que otras artes imponen al lector de imágenes. Aparece así la contemplación posible desde la libertad del sujeto.

ABSTRACT: We study here the work of three photographers, August Sander, Miguel Trillo and Andreas Gursky. First, we explain the context harmonizing the theme: the photography reveals the enormous difference between the real, the visible, the seen, the truthful, and a kind of beauty, so different for every author as the authors themselves are. This substratum, the meaning of the real and if it can be equaled to the visible, remains, thanks to the photography, detached from the temporal axis, to which other arts impose to the viewer. That's how appears the possibility of contemplation from the subject's freedom.

Mirar es como imaginar, como memorizar, en el sentido vago de que al mirar un objeto o una persona fotografiados siempre nos evoca un tiempo pasado que se hace presente en esa morada actual.

La postura del artista ante la realidad supone una intencionalidad y una actitud, que incide en la visión y en la realización artística que esa misma realidad suscita.

Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar a esa forma de existencia (visible y vista) que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visto es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos... De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así sus límites.

La cámara de televisión fue un gran hito en la historia de este deseo. La televisión nos permitió ver imágenes nunca vistas. Y empezamos a creer que la cámara, con su zoom y su macro, con sus planos generales y sus primerísimos planos, era el instrumento que realmente nos brindaba la verdad sobre lo real. Y el enamoramiento de la humanidad por la cámara no deja de crecer.

En una serie televisiva, Jhon Berger (crítico de arte) se atrevió a pasar la cámara por las salas de la National Gallery de Londres sin acompañarlas de ningún sonido, de ningún texto. El espectador se enfrentaba, de hecho, a su propia reacción: sorpresa, desconcierto, reconocimiento, catalogación..., consciencia de una respuesta única ante un estímulo emitido para un genérico espectador medio. El silencio de esas imágenes televisadas es más potente incluso que su forma o su color. Este silencio llena de luz el acto mismo de la contemplación. Se trata de un silencio necesario para que las pinturas hablen y el espectador pueda oírlas y, al hacerlo, se oiga a sí mismo.

Es el espectador quien maneja el tiempo cuando mira en este sitio u otro, es quien controla su silencio. Pasar páginas de libros de arte es un acto voluntario de la persona que lee o mira; la televisión en cambio, no hace reos de las decisiones de otros. Un libro de fotografía puede ser visto una y mil veces y llegar a configurarse como un pasamano para andar por las páginas sin letras y así almacenarlas en nuestra memoria.

¿Cuál es el secreto de mirar? ¿Dónde radica su renovada vigencia? Posiblemente en el tiempo en que está anclada su redacción. La inmutabilidad de la fotografía remite a ese tiempo presente que se manifiesta cuando la mirada del espectador se detiene ante una pintura y nota su atracción. Y lo hace provocando al lector hasta hacerle percibir qué le ocurre cuando mira.

El bagaje de lo visto y lo vivido en el proceso de civilización que acarreamos en nuestro modo de ver, de saber y de vivir es una de las parcelas de la contemporaneidad. Es el tema del pasado.

La vista llega antes que las palabras

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas; en la Edad Media cuando la cultura sabía de la existencia del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significaba hoy.

Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter absoluto que ninguna palabra, ningún abrazo puede igualar: un carácter de absoluto que sólo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente.

Pero el hecho de que la vista llegue antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la acción de ver, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos. Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario. Como resultado de este acto, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestra mano. Tocar una mano es situarse en relación con ella. Siempre que miramos una cosa, establecemos una relación entre la cosa y nosotros mismos. Nuestra visión está siempre activa y en continuo movimiento. «Aprehendiendo» como resultado que las cosas se encuentran en un círculo cuyo centro es lo mirado y constituye lo que está presente para todos nosotros tal cual somos.

Poco después de poder ver, somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho

de que formamos parte del mundo visible. Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. «Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafóricamente o literalmente, ves cosas, y un intento de descubrir cómo ve las cosas».

Cuando se presenta una imagen como obra de arte, la gente que la mira, está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte: su educación cultural. La belleza, la verdad, el genio, el gusto..., muchas veces no se ajustan al mundo tal cual es. El mundo «tal -cual-es visto», entre otros, más que un puro hecho objetivo, incluye cierta conciencia. La historia constituye siempre la relación entre un presente y un pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación de los siglos anteriores. Hoy vemos el arte antiguo como nadie lo vio antes. Podemos ilustrar esta diferencia con el ejemplo de la perspectiva; ésta estaba sometida a una convención exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo observador; es como el haz luminoso de un faro pero en lugar de luz emitida hacia fuera tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro.

Un director ruso de cine revolucionario, Dziga Vertov comentó en un artículo en 1923:¹

«Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo: Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

Libre de las fronteras del tiempo y del espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros.»

La cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales o, en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual. Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Con la cámara se demostraba al hombre que no era el centro. Antes, con el dibujo el hombre era el centro de la perspectiva del cuadro. Baste recordar los dibujos de personajes de Durero o Leonardo da Vinci. Con la invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos.

La fotografía cambia el modo de ver. En otro tiempo la unicidad de todo cuadro formaba parte de la unicidad del lugar en que residía. A veces la pintura era transportable, pero nunca se la podía ver en dos lugares al mismo tiempo. La cámara destruye

¹ BERGER, JOHN, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 6ª edición. 2001 pág. 24.

la unicidad de la imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones... Presta su significación a la significación de ellos.

Al sumar el tiempo presente del lector-espectador con la capacidad que tiene la obra de hacerse presente, no sólo se inaugura el presente continuo como registro temporal propio de la contemplación artística, sino que, además, decanta este modo verbal a favor del espectador. Las artes y la historia han sido durante tanto tiempo propiedad privada de los historiadores del arte, que los espectadores o bien se han recluso en su silencio o bien han desviado sus intereses hacia otros ámbitos.

Todavía hoy resulta invisible para muchos de los responsables del patrimonio artístico, su modo de proceder: la complejidad del texto con el lector-televidente desconocido, al que considera el verdadero destinatario de la pintura o fotografía.

Ese hombre de la calle que, cuando entra en un museo y se detiene frente a un cuadro, devuelve la tela al presente y posiblemente nota, como decía Borges, que «el presente está solo».²

Ante el «Arlequín con espejo» (Fig. 1) de Picasso, el visitante del museo se verá empujado por casi todo lo que haya podido oír y leer sobre el cuadro y pensar algo así: «Estoy frente a él». Puedo verlo. Este cuadro de Picasso es distinto de cualquier otro del mundo. El Museo Thyssen tiene el auténtico. Si miro este cuadro con la consiguiente atención, de algún modo podré ser capaz de percibir la autenticidad. El Arlequín de Picasso es él, el auténtico, y por tanto bello.

La transparencia interior. El ejemplo de Sander

En el grupo de los *artistas progresistas* de Colonia trabajaba August Sander, un fotógrafo más bien marginal. Su manera de operar no era representativa de la vanguardia.

En el círculo de artistas progresistas un historiador-coleccionista, Erich Stenger se expresaba en los términos siguientes:³

«La fotografía nos permite crear retratos que reproducen a los sujetos con una verdad absoluta, tanto física como psicológica. He partido de este principio, tras decirme que, si podemos crear retratos de sujetos que sean verdaderos, crearemos al mismo tiempo un espejo de la época en que viven esos sujetos (...) para estar en condiciones de dar un panorama representativo de nuestra época actual y de nuestro pueblo alemán, he agrupado esos clichés en colecciones, empezando por los campesinos y terminando por los representantes de la aristocracia del espíritu».

Pero ¿Qué les decía August Sander a sus retratados antes de fotografiarlos? y ¿cómo se lo decía para que todos lo creyeran por igual?

Todos ellos miran a la cámara con la misma expresión en los ojos. En la medida que hay diferencias, éstas son el resultado de la experiencia y el carácter del fotografiado. Lo comentábamos anteriormente. Lo verdadero y lo bello se unen. Se observó en la magnífica exposición que hubo de PHE02 en Madrid en la Fundación del BSH. Fue una

² BOSCH, EULÀLIA «El presente está sólo» Introducción al libro Modos de ver pág. 10.

³ VVAA, Historia de la fotografía Ed. Martínez Roca. Pág 142.

experiencia estética increíble. Que pudiéramos ver con nuestros propios ojos la verdadera foto positivada por Sander de los «tres campesinos» (Fig. 2), parecía inaudito. Las personas miraban y, volvían a mirar con la admiración y el asombro de contemplar la gran obra de un especialista, de un genio del retrato; los espectadores tardaban en despegarse de ella. ¡La habían visto todos tantas veces en catálogos, revistas!...

Consiguió cautivar por completo a la sala, les embobó. ¿Cómo de un hecho trivial, cotidiano, de tres chicos que pasean por un campo hace que la retina vuelva a descubrir después de tantos años algo inmortal? Suponemos que esto es lo que hace que en una obra de arte no pase por ella el tiempo y se haga atemporal.

Les diría sencillamente que sus retratos iban a pasar a la historia, y cuando se refería a la historia, lo haría de tal modo que su vanidad y su vergüenza se desvanecía, de forma que al mirar a la lente y utilizar un tiempo verbal histórico, se dirían a sí mismos: ¿así era yo? Sin embargo no podemos saberlo. Hemos de limitarnos a reconocer el carácter totalmente único de su obra, que él planteó con el título general de: «El hombre en el siglo XX».

Su único objetivo era plantear, encontrar en la región donde el mismo había nacido en 1876, arquetipos que representaran todas los tipos sociales, un atlas de personajes alemanes (Figs. 3, 4, 5). No buscó a la persona individual, sino a quien fuera representativo de diversas profesiones, de oficios o de negocios, así como a integrantes de grupos sociales y políticos. Como otros compañeros suyos de profesión, no le preocupaba la creatividad experimental. En 1929 se publicó el primero de una serie de veinte tomos bajo el título de «El rostro de nuestro tiempo» No aparecieron después otros tomos porque las incompatibilidades políticas de este material disgustaron al régimen nazi, lo que llevó a la destrucción de las placas correspondientes al libro y de otros 40.000 negativos.

Un salto de décadas: Miguel Trillo. Cuando los jóvenes descubren su mirada fronteriza

Miguel Trillo, tiene una trayectoria atípica: es filólogo y fotógrafo «no profesional». De día se dedica a los libros y las aulas, y los fines de semana o en las noches de conciertos, de una forma furtiva, va documentando con su cámara toda una época. La «Movida» de los 80-90 aquellos nostálgicos 80 tan recordados por sus contemporáneos.

Esther Sánchez — Miguel ¿Cuando surge el encuentro con la cámara? ¿Fue fortuito o por el contrario, había una búsqueda de algo más?

Miguel Trillo — Se inició en 1972 en un escaparate de Ceuta. En mi familia no había tradición fotográfica (ni artística) y el hecho de comprar una cámara se consideraba algo que iba a ocasionar una serie de nuevos gastos prescindibles. Yo tenía 19 años y la cámara que me regaló mi madre (con el dinero de mi padre) costó quinientas pesetas y era malísima, aunque me duró cuatro años. En 1976 salté a una cámara réflex (regalo familiar de fin de carrera) y aprendí ese año a revelar en blanco y negro. Así acabé con mi etapa prehistórica. A partir de entonces pude presumir de negativos que se podían exponer. Por tanto, mi encuentro con la cámara no fue fortuito, sino producto de mi insistencia. Insisto, luego existo.

E.S. — ¿Has hecho compatibles tus clases con la fotografía? ¿Cómo comprimes el tiempo para poder realizar las dos cosas? Impartir clases en Bachillerato te habrá

ayudado a tratar más a la gente joven, conocer sus ilusiones, sus alegrías y penas, sus juergas,... en fin, que convives con el medio que plasmas con la cámara.

M.T. — Con la fotografía he reflejado el ocio juvenil. En cambio, las clases para mí han sido el no-ocio, es decir, lo que en la antigüedad se llamaba el nec-ocio, la forma de conseguir ingresos económicos. He sido casi siempre un poco esquizofrénico con mis dos actividades y pocas veces he fotografiado a los alumnos que he tenido, a no ser que haya habido algún músico entre ellos. Lo único que tienen en común mis dos ocupaciones es que trabajo con grupos de jóvenes, pero en direcciones contrapuestas. El sol y la luna no son planetas y en cambio coexisten en las alturas. Igual creo que sucede con mi actividad de profesor de Lengua y Literatura y la de fotógrafo: el sol, o sea, lo de profesor, me ha posibilitado una economía saneada que me ha permitido brillar en la noche, es decir, en la fotografía, que es como el lado nocturno de mi persona.

E.S. — ¿Cómo empezó la Movida? ¿Os conocíais todos? ¿Qué ambiente había entre los artistas?

M.T. — Comenzó con la noche, en el momento que la noche empezó a existir. Antes de la movida en Madrid no había salas de conciertos, las discotecas se llamaban boites y sus paredes eran como de terciopelo y por los rincones tenían plantas de plástico. Existía la ley de vagos y maleantes, la ley de peligrosidad social. Y los bares cerraban pronto, la música juvenil estaba en manos de una industria que sólo creía en la canción melódica, o en los cantautores. Es más, el look dominante era el del joven barbudo, sesudo y adulto que había renunciado a actitudes adolescentes. Recuerdo una conferencia del filósofo Aranguren en un Instituto de Bachillerato en la que comentó que cuando él era joven no existía el concepto de lo joven. Él, al igual que sus amigos, lo que querían era vestirse de adultos cuanto antes para poder comenzar a existir. Con los «progres» en la transición ocurrió desde otra óptica, algo parecido: volvían a negar «lo juvenil». Por eso he dicho en alguna ocasión que yo estaba más cerca del Londres del 77 que del París del 68, es decir, más cerca del «punk» que de la «progresía». Y la movida lo que hizo fue aglutinar a la primera generación en nuestro país de jóvenes en libertad con los díscolos de la generación anterior. Y se produjo una eclosión super-interesante y super-creativa. La noche se llenó de musas. (Fig. 6)

E.S. — Sabes moverte como pez en el agua en las callejuelas, los portones, los parques. No eres un extraño en la metrópoli, hasta podríamos decir que se te queda pequeña.

Pero esta búsqueda requiere un aprendizaje, un saberse perder como diría Walter Benjamin por las calles mirando aquello que otros no ven o son incapaces de ver. Pienso que has pisado las calles muchas veces, te apropiaste de ellas y así hiciste tu trabajo apasionante: Transmitirnos unas imágenes que no hubiéramos visto...

M.T. — Más que saberme perder, yo he aprendido a saber aparecer. Me acerco a las personas que quiero fotografiar «como si fuese por azar», esa persona ignora que la llevo observando un buen rato, que la llevo siguiendo, que voy preparando el momento oportuno para entrarle y pedirle si la puedo retratar. Me sé de memoria (por propia experiencia) cuando no es bueno atacar porque me va a decir un no seguro.

E.S. — Por lo que he leído, los historiadores tendrán que hacer referencia obligada a tu obra, pues plasmas los distintos arquetipos de jóvenes de ese momento. No conozco a ningún fotógrafo que lo haya hecho de esta forma. Cristina García Rodero se sumergió en los pueblos y tú en las ciudades, en el palpitante cotidiano de los personajes de la urbe. ¿Por qué los jóvenes y no todo el mundo como hizo Sander? Él quiso fotografiar desde su ciudad a todos los hombres del siglo XX.

M.T. — Quiso hacer un mapa, como del genoma humano, pero en país y en prototipos. Yo me he sentido más atraído por estereotipos juveniles de rebeldía: la célula conflictiva pero hermosa que es capaz de llevarse de calle a todo el organismo y hasta de llevárselo a la tumba. La palabra tribu (urbana) ya de por sí tiene un connotación depredadora que me atrae. El joven cuando liga ¿acaso no está en una cacería? La ropa de las estéticas juveniles son colores de guerra, de una guerra incruenta y festiva donde la banda sonora la pone el espacio, un espacio concebido para unos cuerpos en crecimiento, es decir, adolescentes. Yo he ido con mi fotografía tejiendo un texto visual. De siempre he sido consciente de mi escritura. Y siempre he tenido presente a Barthes y a los estructuralistas (era la corriente lingüística de moda en mis tiempos de Facultad y ese poso ha ido saliendo en la foto). Y el haber sido consciente de estar haciendo un relato alejado del neorrealismo de los cincuenta o del fotoperiodismo español de la transición era lo que me daba fuerza. A mí las noticias no me interesaban. Era como si estuvieran escritas con otro alfabeto. Los fotógrafos de la movida éramos diferentes. Ahora con el paso del tiempo no es casual que aquellos fotógrafos sean hoy platos fuertes de la fotografía española, es decir, Alberto García Alix, Ouka Lele, Pablo Pérez Mínguez...

Y respecto al sector de los tradicionalistas (no lo digo con sentido peyorativo) es cierto que podían confundirse con lo que yo odiaba en aquel momento de la España rural, pero el tiempo es un buen boxeador y va dejando k.o a los que se apuntan a las modas y tienen poco que decir y mucho que repetir. Con los años fui viendo que en el otro grupo de foto costumbristas había unas obsesiones, una credibilidad, un apasionamiento que nos ponía en las mismas cuerdas. Y está claro que Cristina García Rodero es la reina de ese grupo.

E.S. — He observado que tienes muchas cosas en común con Sander, puede ser que para ti no sea tan evidente y esté confundida...

— Buscáis una sinceridad y veracidad en el retrato.

— «Fuera pastiches»

— Tenéis un concepto universal del hombre dentro de vuestro territorio.

— Conserváis la consciencia narrativa histórica.

— Mantenéis una observación inmediata del personaje, carente de prejuicios, atrevida, y delicada. Al estilo de los tiempos.

— Sabéis captar la actitud de los personajes. Ellos son los protagonistas

— Buscáis proyectos ambiciosos.

— Uno de vuestros temas preferidos es la ciudad con sus bordes y límites y rarezas

— Habéis realizado un trabajo de gran calidad, limpio: donde ni sobra, ni falta nada.

(Fig. 7)

M.T. — Gracias por esa enumeración. Hay evidentes similitudes obsesivas y desde el punto de vista formal comparto su ausencia de manierismo, la mirada frontal, el hieratismo conceptual... Pero a veces me he visto muy diferente debido al color intenso de mis cibachromes (Diane Arbus o Larry Clark también los veía un poco lejanos) y a mi forma poco tradicional de exponer las fotos.

E.S. — Miguel ¿qué les dices a tus «modelos» cuando los fotografías? Podríamos decir que tienen la suficiente pantalla como para mirar o ser mirados con descaro y que manifiestan un desafío con su mirada? ¿Son descarados? Puede haber, creo que la hay, una cierta comunicación entre los jóvenes y tú.

M.T. — Ellos aportan el placer del cuerpo vestido, una forma de belleza convulsa. Cuando los fotografío estoy en su territorio, doy muestras de controlar ese terreno, lo

cual es para ellos una garantía. Y se entregan con satisfacción. Ellos son «fans» de una estrella y yo los convierto en la estrella. La foto que tendría que hacer al músico o al famoso se la hago a ellos. Y luego, cuando veo la foto en mi casa, me doy cuenta de cuánto han puesto de su parte, porque la fotografía me traspasa.

E.S. — Tus fotografías inauguraron una forma nueva de mirar: fotos en color expuestas sin cristal y passepartout, un verdadero «crak» con la fotografía clásica, en b/n y con marcos negros...

M.T. — En enero de 1982 expongo en la galería de arte Ovidio (entonces la más moderna de Madrid, junto con Buades) la exposición Pop Purrí: aquello era casi una instalación, tiras de maderas de colores surcando las dos salas y colocas fotos de los grupos en vivo de la nueva ola madrileña. Las maderas estaban forradas de acetato transparente y a la entrada de la galería en un escaparate que daba a la calle se proyectaban diapositivas del público de aquellos conciertos. En 1983 forro toda la sala Amadís con plástico negro y pego en ellos con cinta aislante de colores electro grafías en cuatricromía. La casa Canon acaba de traer a Madrid la primera fotocopiadora en color de estas características. En este caso invierto la película: lo que cuelgo son retratos del público y lo que proyecto son diapositivas de conciertos. Afortunadamente existía en aquel momento el programa de televisión La Edad de Oro de Paloma Chamorro, que realizó un bonito reportaje de la exposición-instalación. Y en 1992 en la galería Moriarty expongo la serie Souvenirs: planchas ovaladas de metacrilato con perfiles de goma negra a modos de marcos en los que he pegado cibachromes con retratos de jóvenes urbanos de pequeñas capitales de provincias españolas. A la entrada puse una tienda de «souvenirs» con postales, llaveros, platos, tazas de esas fotos. Había ironía en mi mensaje. La movida ya era un producto comercial y hasta «kitsch» que había llegado a todos los rincones de la otrora España atrasada. Y después de aquello empiezo con los sellos de correos y mis viajes por los jóvenes de los territorios bilingües de la Península Ibérica y alrededores (y con la guerra de Yugoslavia como telón de fondo). Son fotos más diurnas que nocturnas y el discurso puede que sea más político. El año que viene, que doy por acabado ese viaje ínter fronterizo de diez años, lo expondré en la galería H2O de Barcelona. Posiblemente sean mis quince minutos de fama «warholiana» a los que tiene derecho todo artista en vida.

E.S. — ¿La fotografía es una experiencia estética? ¿cambia tu actitud cuando terminas un reportaje? ¿Te llevas más de lo que has dado?

M.T. — La fotografía —y cualquier expresión artística— forma parte de tu experiencia. Nadie suda en una piel ajena. Yo cuando me miro para atrás, me veo en un rastro de rostros. Mi fotografía es el moco seco del rastro del caracol. Yo soy lento y obsesivo, repetitivo. Pero la concha de mi casa-archivo cada vez es capaz de segregar mejores sustancias que me van enriqueciendo y transformando.

E.S. — La música juega un papel importante en tu obra ¿por qué ese hilo conductor tan sonoro? (Fig. 8)

M.T. — Sin la música no habría existido mi fotografía. La radio (sobre todo Onda Dos y Radio 3 a finales de los setenta) me empujaron a la calle, a las calles del ritmo. La música entonces no tenía rostro. En televisión casi no aparecía aquello que te gustaba... y los vídeos clips estaban por llegar. Ahora es muy difícil pensar en blanco y negro. Entonces era lo habitual. La música de aquellas emisoras fue rupturista. Y el hacer color para mí era también una forma de concebir la ruptura con el pasado, con la estética de grano gordo de los concursos fotográficos o con la estética oscura de los llamados

fotógrafos de la Escuela de Madrid: posiblemente éstos eran mi generación anterior, como si fueran de la generación del 98, para mí como si fueran mis abuelos.

E.S. — Te gusta el ruido de la calle, los rótulos, semáforos, la noche. Gentes que van, vienen, se pierden, o se esconden en el gran anonimato del hombre de la multitud. ¿Te gustaría vivir en el campo?

M.T. — De día el campo me puede entretener, pero soy incapaz de refugiarme en la copa de un árbol al llegar la noche. No puedo jugar a ser un pájaro. Soy un urbanita y cuando se empiezan a iluminar los escaparates es cuando yo creo que las cosas comienzan a cobrar naturaleza propia. Un maniquí enamorado de la moda juvenil puede llegar a ponerse nervioso. Esa imagen estática la acerca a mi fotografía, ese estar tras un cristal... es lo que yo hago con mis retratados, situarlos al otro lado de mi lente para convertirlos en parte de mi imaginario, de mis fantasías.

E.S. — Después de leer visualmente tus dos últimos libros descubro un interior muy rico que renovado constantemente dentro del mismo género. Evolucionas con una estética de acuerdo con los tiempos que corren. Me uno a los piropos de Ciuco Gutiérrez y Rosa Olivares en tu obra «Similitudes»; ¡Agüita! Me dejó planchada, es un poema visual lleno de ternura, delicadeza, equilibrio. Transmites tu pasión por la vida en un constante cambio: una foto en Málaga, otra en la Habana; un momento aquí y otro allá..., me apropio de esto y desecho lo otro.

M.T. — No siempre se ha de escribir en prosa. Y no siempre se ha de ir de ensayista. El libro-catálogo Similitudes, con los prólogos de Ciuco Gutiérrez y Rosa Olivares, es un libro de un ensayista. En cambio, ¡Agüita! es un libro que carece de planteamientos eruditos. Es un libro de viajes. El título está sacado de la jerga juvenil del área metropolitana de Barcelona: es una exclamación que se traduciría por ¡Hala! Y esa interjección de sorpresa es la que yo he querido reflejar, pues son páginas, entre narrativas y poéticas, en las que he eliminado el prólogo y hasta las referencias curriculares. Nada se dice del autor. No hay textos, sino un continuo visual con lo líquido como referente. He odiado tanto esos libros de fotografía en los que en la portada aparecía más grande el nombre del escritor famoso que escribía el prólogo que el nombre del propio fotógrafo. Y luego dentro siempre las mismas vistas de las ciudades...

E.S. — El tema de la utopía me interesa mucho.

Pienso que la «utopía» es el «no lugar», lo que no tiene lugar y lo puede tener mañana. La utopía supone una idea de esperanza, un nuevo proyecto para el hombre.

De este «concepto ampliado» de utopía surge un hombre nuevo, capaz de superar la realidad más inmediata. Un hombre dotado de nuevos sentidos, capaz de mirar otras realidades, generador de lo que supone la integración del arte con la vida. El gesto artístico se integra así en el corazón del comportamiento cotidiano. Creo que tú estás dentro de este concepto, ¿o me equivoco...?

M.T. — Estoy de una manera no premeditada. En mis fotos es cierto que hay un «no lugar». No son identificables esos sitios que fotografío. Se saben que son espacios urbanos, pero no localizables, lo cual les resta credibilidad periodística, pero le suman posiblemente veracidad a esos retratados con los que compartía ese espacio, porque ganan al aislarlos de la masa en la que se encuentran. Convierto la calle, la discoteca, la sala de conciertos en mi plató. Creo un lugar personal al encuadrar ese espacio ya existente, que es heterogéneo, pero que yo recorto con la cámara. Y al situar allí al público que he elegido, estoy haciendo un acto artístico. Yo no busco ser objetivo, sino subjetivo. Y escojo la belleza como soporte de mis descripciones. Un retrato es mi

ejercicio descriptivo favorito. Forman los fotogramas de la película que me he inventado. Cuando la realidad se convierte en una obsesión acaba viviéndose como una ficción. Ahí está el placer de mi creación.

E.S. Termino con un extracto de Ciuco Gutiérrez que te describe con mucho acierto:

«Cuando Trillo fotografía es como si consiguiera parar por un instante el movimiento continuo, porque lo que realmente le interesa es la evolución, el movimiento constante de esos jóvenes que transgreden, que intentan cambiar el mundo y lo que les rodea de ese espacio vital en el que no hay lugar para mirar el pasado aunque sea por unos instantes, es como si quisiera formar parte del futuro en todo momento».

Andreas Gursky. Cuando el individuo se convierte en masa

Magnificado con su método de trabajo

Ante una pregunta realizada por Veit Görner a Andreas Gursky sobre el interés de cómo ordenaba sus estanterías en la librería contestó: «ordeno mis estanterías de forma extremadamente paradójica, lo que está en consonancia con mi estilo de vida. Soy una persona cuyo primer reflejo es analizar visualmente lo que me rodea, y eso me lleva a estar analizando mi entorno inmediato de forma permanente. En consecuencia, estoy continuamente ordenando cosas, clasificándolas, hasta conseguir que formen un todo. (...) Cuando no consigo estar a la altura de lo que exige la vida diaria, algo que me ocurre bastante a menudo, todos mis principios de orden salen por la ventana y se instala el caos».⁴

Más interesante es la división que realiza entre fotografía y «arte puro». Feldmann, Eggleston, Tillmans...por nombrar algunos, están todos en la sección de fotografía. Quizá esto tenga que ver con el hecho de que estuviera fascinado solo por algunas características específicas de la fotografía, como «fotogenia» o por lo que la gente llama «autenticidad» del medio. También puede deberse a que de niño tuvo una larga relación con la fotografía debido a que su habitación formaba parte del estudio de publicidad de sus padres.

La fotogenia, lo fotogénico, nos permite ver una foto con vida propia de forma superficial, no refleja exactamente el objeto real. Hay personas fotogénicas que suelen ser menos atractivas en la vida real que en una fotografía.

Un ejemplo nos puede aclarar esta cuestión: cuando repites una fotografía para mejorar un detalle particular, es fácil comprobar que la segunda no es tan buena como lo era la primera. Muchas de las decisiones que se toman de forma inconsciente acaban siendo las más acertadas, en cambio, las acertadas que se toman de forma subconsciente en el primer intento pueden resultar equivocadas cuando se repiten una segunda vez. Esto es la magia de la fotografía, tantas veces incomprensible a la razón humana...

Gursky comenta que los fotógrafos aficionados hacen fotos en pocos segundos, pero la utilización amateur de la cámara puede llevar, de forma no intencionada, a obtener las mejores fotografías. Esta técnica demuestra que su teoría sobre el «efecto sorpresa» es acertada.

⁴ *Arte y Parte*, nº 33, pág. 23.

La técnica de trabajo de Gursky, tiene un tema recurrente; este es, como la forma en que fotografiar algo se convierta en una imagen formalista. Pero las materias primas de su fotografía proceden de las fuentes más diversas. No sigue ningún método estricto para convertir una experiencia visual en una fotografía. Observa las circunstancias aparentemente coincidentes que no puede incluir en su concepto y reacciona espontáneamente ante ellas, sin saber si una fotografía así llegará a tener un significado. En estos casos guarda los negativos durante meses, incluso años.

Analicemos los distintos niveles de realidad en esta fotografía. Gursky experimentó que la disposición real de las zapatillas carecía de eficacia para ser una foto convincente. Necesitaba de eficacia visual, era muy banal, por esta razón le pareció interesante subrayar la dimensión simbólica de este fenómeno: el fetichismo de nuestro mundo material. Estuvo reflexionando varias semanas antes de regresar a Nueva York para fotografiar las zapatillas en una sala artificial, especialmente construida para este fin, antes de alinearlas en filas y crear laboriosamente un todo con la ayuda de las técnicas de procedimiento digital. Esta fotografía refleja una de las obsesiones de los noventa: las marcas.

Otra de sus características es, que no hay detalles arbitrarios en su obra. Desde el punto de vista formal, se entretajan en un sinfín de micro estructuras y macro estructuras interrelacionadas, determinadas por un principio de organización general. Unos microcosmos cerrados que gracias a la actitud distante que mantiene con él mismo, permite al espectador reconocer las ensambladuras que hacen que el sistema se mantenga en pie. Tal vez lo que más le interesa es la naturaleza de las cosas en general. Él lo suele llamar «estado total».

En sus paisajes de la década de los ochenta, por su tendencia a la abstracción, suele mostrar las figuras humanas desde atrás, por lo que el paisaje se observa «a través» de una segunda lente. No designa las actividades de una forma específica y por lo tanto no cuestionan lo que hacen en general. El resultado de la enorme distancia que existe entre la cámara y estas figuras es la pérdida de individualidad porque no le interesa el individuo en sí sino la especie humana y su entorno. Lo mismo sucede en su obra *Rhein* (Fig. 9). No le interesaba una vista infrecuente, casi pintoresca del Rhin, sino una visión lo más contemporánea posible del río. Paradójicamente esta vista del Rhin no se puede obtener in situ; fue necesaria la recreación ficticia para ofrecer la imagen precisa de un río moderno. Lo mismo le ocurrió cuando visitó más de setenta empresas industriales mundialmente conocidas. La mayoría tenían un aire socio-romántico que no esperaba. Buscaba una prueba visual de lo que pensaba que eran las zonas industriales asépticas. Si se hubiese sometido a estas empresas a un proceso sistemático de documentación, hubiéramos creído retroceder a la era de la Revolución Industrial. Tras esta experiencia se dio cuenta de que la fotografía no era creíble y le resultó más fácil legitimar el procesamiento de la fotografía digital.

Cuando la mirada engaña

En el Parlamento alemán, un espacio público con el que estamos familiarizados, gracias a la televisión, Gursky está realizando fotografías (Fig. 10). Sugiere una visión idealizada de la sala circular de una asamblea y esto suscita interés sociológico desprovisto de romanticismo que estamos comentando. Sólo la posibilidad de mirar a

través de una segunda piel (vista del edificio del Parlamento desde fuera) transforma la forma circular arcaica de la sala de la asamblea en una figura misteriosa que convierte a sus miembros en un grupo muy extraño. La compleja estructura de la arquitectura se pone de manifiesto desde esta perspectiva debido a las numerosas líneas horizontales y verticales, que parecen estorbar. Este motivo ya ha mostrado su efectividad en otras fotografías como *Montparnasse u Hong Kong, o Shanghai Bank* (Fig. 11): hay motivos intemporales, carentes de espectacularidad, que sólo cobran relevancia cuando se observan desde un punto de vista contemporáneo. Cuando hablamos de una segunda fase, no sé esta refiriendo a una observación del mundo con ojos inocentes como si fuera la primera vez. No podemos ver cosas sin referirnos a las imágenes que se almacenan en nuestro cerebro. No podemos ver sin conocer.

Suponemos que es una visión consciente exenta de prejuicios del mundo la que nos hace pensar que es una visión desprovista de romanticismo. Gursky tiene la capacidad de distinguir las fotografías buenas de las imágenes que nos inundan a diario.

La masa, la aglomeración de cantidades de personas, es una de las obsesiones artísticas de Gursky, cuyas fotografías no son solamente de tamaños impensables antes de él, sino que además reflejan fragmentos de un mundo que se caracteriza por su enormidad, por la increíble aglomeración urbana humana comercial. En sus imágenes todo está magnificado, es el retrato de una sociedad antes de la crisis. Inevitablemente una fiesta elegida al parecer en estas fotografías debería ser el megaconcierto tecno, en sus diferentes posibilidades, que reúne miles de personas, englobados en esa especie de magma humano perdiendo toda clase de individualidad. Solamente sobresalen algunas marcas comerciales, signos contemporáneos que se nos antojan en algún momento excelentes restos arqueológicos para investigar la forma de vivir y de divertirse de una sociedad exagerada en todas sus expresiones.

Curiosamente, en las aglomeraciones características de las fotografías de Gursky, todo está ordenado, todo está regularizado, casi parece una puesta en escena por los colores y formas previamente estudiadas. Curioso el contraste entre este orden en la mirada del fotógrafo y el desorden natural de toda la naturaleza festiva, o ¿tal vez los jóvenes hayan aprendido a divertirse ordenadamente pero de forma masiva?

En las imágenes de la fiesta se nos ofrecen fragmentos de muchedumbres, paisajes humanos en los que no hay ni perspectiva ni posibilidad de individualizar un hecho, ni el lugar ni las personas que participan en él. La fotografía solo nos ofrece un fragmento de la totalidad, pero nos está informando desde su propia existencia, que lo que no vemos, lo que está fuera del marco es simplemente la repetición de lo que se nos enseña, que realmente no hay nada más digno de mencionar. Un retrato realista de las fiestas colectivas actuales.

Sus fotos nunca se conforman con ser una mera ilustración de la realidad; esto es especialmente evidente en sus fotos arquitectónicas de los hoteles de *Portman, Atlanta* y *Times Square* (186x250,5 cm.) (Fig. 12). En las imágenes de estos dos edificios publicadas en revistas de arquitectura, al omitir la atmósfera, tal y como observó Annelie Lütgens y crear un montaje fotográfico con dos fotografías tomadas desde distintos ángulos, ha realzado un aspecto específico de esta arquitectura. Podríamos ir más lejos y utilizando la palabra «estilizado»: Una realidad casi ficticia que un espectador no iniciado nunca percibiría. Los resultados no sólo son muy formalistas en su simetría y perspectiva, sino que también trabajan con motivos intrínsecos al arte, como es la visión desde arriba y desde abajo, la profundidad, etc. Que nos son familiares desde los «vertical stacks» de Donal Judd por ejemplo o los dibujos arquitectónicos de Piranesi.

El arte pictórico

Andreas no aborda de forma intencionada motivos intrínsecamente artísticos para volver a formularlos en términos modernos; en su opinión, un procedimiento relacionado con el contexto conduce a resultados bastante flojos, porque el enfoque calculado niega las leyes irracionales de la creación de una fotografía, la libertad necesaria. No obstante el paralelismo con los estilos históricos resultan evidentes en muchas de sus fotos, desde *Alexanderschlacht* de Albercht Altdorfer, que se puede vislumbrar en sus fotografías de las Bolsas, hasta *Ayamonte* o en sus más recientes fotografías como *Rhein*, que es una reminiscencia de Barnett Newman, y *Prada II*, que se puede comparar con la obra de Dan Flavin. En muchas entrevistas se habla del vocabulario formal generalmente válido para los artistas; quizá sería interesante por qué un artista que no es especialista como un historiador del arte, tiene acceso a ese vocabulario formal.

«Mi predilección por las estructuras claras es el resultado de mi deseo —quizás ilusorio— de dejar huella de las cosas y seguir aprehendiendo el mundo».⁵

Podríamos dejar un espacio abierto al lector para que pensara, utilizando la metáfora, que ningún cuadro o tapiz se hace con una pincelada o un sólo hilo: es la composición de distintos grosores, colores, tramas, longitudes,(...) la que lo determina; así, podríamos decir que los arquetipos de personas están formados por individuos únicos e indivisibles, aunque haya muchos iguales o de su estilo. La colectividad, la masa de personas en un concierto la forman joven a joven, chaval a chaval, persona a persona, hasta conseguir el macro grupo que aparece en las fotos.

Estos tres artistas que recorren el siglo XX y XXI buscando el hombre de su tiempo nos permiten reflexionar sobre cual es el significado de persona humana que tienen cada uno en su momento. En Sander, no quería que sus retratados le sonrieran, parecía mueca falsa; Trillo al plasmar el ambiente lúdico de los jóvenes españoles, ha fotografiado todas las tribus urbanas arriesgando en algunos momentos su piel. Gursky busca el anonimato, no al estilo Baudelaire «el espía» o Poe en su cuento del «Hombre de la multitud» sino que su investigación, se determina más en la técnica, en dar un aspecto renovado en la fotografía. A través del formato digital quiere plasmar la modernidad sin que haya un halo de connotación decimonónica.

La fotografía es otra forma aprender a entender y conocer el mundo, mirando por otra vertiente el brillo y el mate de la humanidad.

⁵ *Arte y Parte* nº 33, Andreas Gursky. Pág. 36.

Referencias bibliográficas

- VVAA. *Historia de la fotografía*. Ed. Alcor. Martínez Roca S.A., Barcelona.
- BEAUMONT, NEWHALL, *Historia de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- BERGER, JOHN, *Mirar*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- BERGER, JOHN, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Fontcuberta Joan, *El beso de judas: fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Revistas

- Arte y parte*, nº 33, «Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo» Andreas Gursky/Veit Görner págs. 23-36.
- Éxit* nº 3, Fuera de escena. «Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja» de Domenèc Font págs. 16-31 y «Disparar fotos» de Win Wenders págs. 44-57.
- Éxit* nº 5, Esto es una fiesta. «Miguel Trillo» págs. 116-123.

<http://www.lavanguardia.es/web/20020213>

<http://www.lavanguardia.es/3405923.html>

<http://www.ucm.es/info/espéculo/número4/graffiti.html>

Periódico *La Vanguardia* del día 10-12-2001. «Almódovar, Sabina y Luis Alberto de Cuenca».